

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

49 | 2006
Varia

Les « pièces à succès » hongroises : identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien

Hungary's « Successful Plays »: National Identity, International Vocation, and Hollywoodian Formatting.

Katalin Pór



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/1142>

DOI : 10.4000/1895.1142

ISBN : 978-2-8218-1004-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 40-57

ISBN : 2-913758-49-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Katalin Pór, « Les « pièces à succès » hongroises : identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 49 | 2006, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1142> ; DOI : 10.4000/1895.1142

CENTRALE

Il più elegante e perfetto Cinematografo

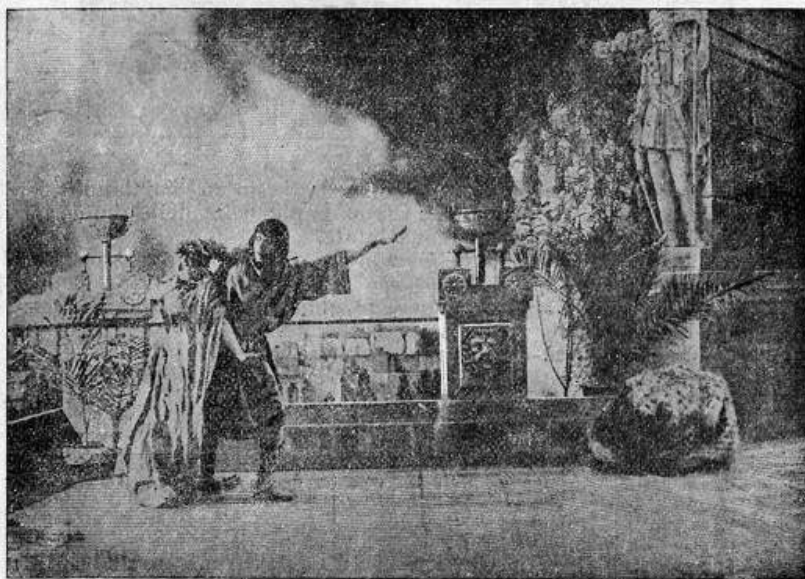
Via Indipendenza 6 - **BOLOGNA** - Via Indipendenza 6

Eccezionale programma di novità assoluta

pei giorni 22 e 23 Marzo 1911 dalle ore 15 alle 24

IL COLOSSALE FILM ARTISTICO

L'Assedio e la Caduta di



TROIA

Grandioso capolavoro cinematografico di nostra esclusiva

NOVITÀ ASSOLUTA ➤ **STREPITOSO SUCCESSO**

La Chute de Troie et sa renaissance.

Documentation de la restauration de l'édition italienne de 1911*

par Alessandro Marotto, Davide Pozzi

1895 /
n° 49
juin
2006

7

Au printemps 1910, quand Pastrone informa son partenaire Sciamengo [...] de son ardent projet de lancer un film de 600 mètres, il reçut par télégramme la réponse suivante : « 600 mètres, invendable ». Pourtant, le film, qui entraîna la transformation de l'équipement de projection dans les principales salles de cinéma, eut un grand succès, et c'est ainsi que commença en Italie la course au long-métrage.¹

En 1951, Georges Sadoul rencontre à Turin Giovanni Pastrone, qu'il décrit comme un homme aux « moustaches en bataille [et aux] yeux extraordinairement vifs et perçants ». Il rapporte de sa rencontre ce souvenir très net de Pastrone :

Je fus un des premiers à me confronter à la mise en scène de grand style en 1911, avec *la Caduta di Troia* [*la Chute de Troie*], que je signai du pseudonyme de Pietro Fosco². J'adoptai le principe de grandes scènes construites pour la circonstance, avec entre autres un gigantesque cheval de bois. Le film avait un métrage de plus de 600 mètres, une longueur incroyable en 1911. Le vif succès qu'il remporta à l'étranger me convainquit qu'il fallait désormais imposer le cinéma comme art.³

* Cet article est une version remaniée d'une première publication en italien dans *Cinegrafie*, n°18, 2005, pp.103-130.

¹ Adriana Maria Prolo, *Storia del cinema muto*, vol.1, Milano, Poligono, 1951, p.91.

² Anachronisme de Pastrone qui n'utilisa en fait le pseudonyme Fosco qu'en 1915 pour la réalisation de *Il Fuoco*.

³ Georges Sadoul, « La tecnica rivoluzionaria nella *Cabiria* di Pastrone », *Cinema*, n°58, 15 mars 1951, p.144.

La Caduta di Troia fut un film pionnier dans son genre, voire un film pionnier tout court, qui donna à Pastrone l'expérience qui lui permettrait de réaliser son film le plus célèbre, *Cabiria*. Son succès retentissant lança le film historique italien de long métrage à la conquête du monde. Cette primeur conféra au film de Pastrone et Borgnetto une place de premier plan dans la presse aussi bien nationale qu'étrangère au moment de la première distribution du film. Le film fut distribué au mois d'avril 1911, mais dès le mois de février, apparaissaient dans la presse spécialisée les premières informations relatives à ce film à grand spectacle⁴. La première à l'annoncer fut *la Cinematografia italiana ed estera*, dans un article intitulé « Un grand événement cinématographique ». Dès les premières lignes, le journal faisait l'éloge du film comme représentant « ce qui s'est fait de mieux dans le champ du cinéma jusqu'à ce jour. »⁵

Le succès mondial obtenu par le film est attesté par l'abondance des copies d'époque qui ont survécu, retrouvées et aujourd'hui restaurées grâce aux efforts conjugués de la Cinémathèque de Bologne, du Museo Nazionale del Cinema, et de la Cinémathèque du Frioul.

Commençons par passer en revue ces (nombreuses) copies survivantes.

Les copies visionnées

Cineteca del Comune di Bologna

En 2003, la Cinémathèque de Bologne a acquis auprès d'un collectionneur anglais privé une copie positive 35 mm sur support nitraté de cellulose (BO).

Par rapport aux 605 mètres déclarés sur le visa de censure⁶, la copie ne mesure que 482 mètres et nous est parvenue sur une seule bobine, alors qu'en 1911 elle en comptait certainement deux de 300 mètres chacune. En bon état physique et chimique, à l'exception d'une légère décoloration de la teinture⁷ de certains plans ou parties de ceux-ci, cette copie est issue d'un négatif de première génération. Il s'agit d'une copie tirée à l'époque de la production du film, pour la distribution en Grande-Bretagne ou dans des pays de langue

4 Le dépouillement de la presse de septembre 1910 à décembre 1911 a porté sur les périodiques suivants : *Cine-Fono rivista Fono cinematografica*, *la Via cinematografica*, *The Bioscope*, *Cinema*, *la Cinematografia italiana ed estera* (conservés à la Bibliothèque de la Cineteca del Comune di Bologna pour les trois premiers et la Biblioteca Nazionale di Firenze pour les deux derniers). Les informations provenant du *New York Dramatic Mirror*, *The Kinematograph* and *Lantern Weekly* et du *Moving Picture World* proviennent des archives personnelles d'Aldo Bernardini.

5 *La Cinematografia italiana ed estera*, n°99, 1^{er}-5 février 1911.

6 Le visa de censure n°7892 délivré par le Ministère de l'Intérieur le 22 février 1915 est conservé au Musée National du Cinema de Turin. Outre la déclaration de longueur de 605 mètres, on trouve également 609 mètres.

7 Technique de coloration de la pellicule impressionnée par immersion dans un colorant (NdE).

anglaise. Les intertitres d'époque en anglais montés dans la copie ont en effet été conservés. Ils ont été réalisés, imprimés et montés dans les ateliers de l'Itala Film de Turin.

La copie est à la fois teintée et virée⁸, ainsi que le relèvent les nombreuses revues d'époque qui y voient un véritable événement. Vantant une de ces copies destinées au marché anglophone, une publicité pleine page dans *The Bioscope* du 23 février 1911 annonce : « *La Chute de Troie* est le film le plus cher et le plus magnifiquement mis en scène vu à ce jour [...].

Teinté et viré sur toute sa longueur. ». Sur la même page, accompagnée de photographies du film et surtout d'intéressantes vues de détail, est indiquée une longueur de 2030 pieds (soit 618 mètres).

Cette copie présente une erreur de montage à relever : la première scène du film, où Homère raconte les hauts faits des héros de Troie, est devenue la dernière.

La Cinémathèque de Bologne détient aussi une autre copie de *la Caduta di Troia* (BO¹) déposée provisoirement dans ses archives, mais provenant de l'Archive Film Agency de Bob et Agnèse Geoghegan, où elle faisait partie d'un ensemble d'environ une vingtaine de films italiens muets (pour la majeure partie considérés comme perdus) découverts par ces collectionneurs anglais et que la Cinémathèque de Bologne, avec le concours de la Cinémathèque du Frioul, est en train de restaurer, grâce à un projet commun lancé en 2004⁹.

BO¹, à l'instar de la copie précédente BO, est un positif teinté et viré, tiré d'après le négatif de première génération en 1911. De cette copie il ne subsiste malheureusement que la seconde partie du film, c'est-à-dire la seconde bobine qui mesure 296 mètres. En effet, la traduction en anglais du premier intertitre en italien, qui est d'époque lui aussi, comme pour la copie BO, correspond au début de la seconde partie, comme l'indique l'autorisation de la censure¹⁰. On notera que les huit intertitres directement montés sur la copie sont identiques à ceux de la copie dite BO.

8 Le virage est une technique de coloration de l'image par introduction d'un agent chimique dans l'émulsion de la pellicule (NdE).

9 Voir le catalogue *il Cinema Ritrovato XVIII*, Bologne, 3-10 juillet 2004 et *le Giornate del cinema muto XXIII*, Sacile, 9-16 octobre 2004.

10 Dans le dossier de censure du film sont transcrits tous les intertitres de la copie italienne.

| Premier intertitre BO ¹ | Premier intertitre de la seconde partie du film (selon le dossier de la censure) | Traduction française |
|---|---|--|
| The Grecians feign to return to their country. They leave under the wall of Troy, an enormous wooden horse, feigning it to be dedicated to the gods in order to be protected by them during their voyage. | I Greci simulano il ritorno in Patria. Essi lasciano sotto le mura di Troia un enorme cavallo di legno fingendolo dedicato alle divinità per averle propizie nel viaggio. | Les Grecs simulent le retour dans leur patrie. Ils ont laissé sous les murs de Troie un gigantesque cheval de bois, feignant de le consacrer aux divinités pour les rendre favorables à leur voyage. |

10

Cineteca italiana – Milano

L'élément nitrate de 394 mètres conservé à la Cinémathèque italienne de Milan constitue l'unique copie recensée avec l'intégralité des intertitres en italien de l'Itala Film en 1911, insérés par collure entre les scènes (MI). C'est là d'ailleurs l'intérêt majeur de cette copie, qui est malheureusement lacunaire et qui, quoique issue du négatif de première génération, présente plusieurs erreurs de montage. Dans les années 1950, la Cinémathèque se hâta d'en réaliser un contretype dans les laboratoires Granata.

Nederlands Filmmuseum – Amsterdam

La Caduta di Troia fut distribuée aux Pays-Bas par l'Internationaal Film Verkoop-en Verhuurkantoor de Jean Desmet – ou Société internationale Jean Desmet –, spécialisée dans la vente et la location de bandes cinématographiques¹¹. La copie conservée au Filmmuseum, que nous appellerons A, fait partie du fonds Desmet déposé à la Cinémathèque néerlandaise en 1959¹². Outre des films, ce fonds conserve aussi des factures mentionnant des films italiens entre le 25 novembre 1910 et le 26 juillet 1911¹³.

¹¹ La société avait son siège dans le second cinématographe que Desmet avait ouvert le 25 mars 1910, le Parisien d'Amsterdam.

¹² Ivo Blom, « La lungha vicenda del cinema italiano in Olanda », dans Vittorio Martinelli (dir.), *Cinema italiano in Europa, 1907-1929*, Rome, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992.

¹³ Ivo Blom, « Jean Desmets, distributore dei primi films italiani », dans Renzo Renzi (dir.), *Sperduti nel buio il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologne, Cappelli, 1991.



C'est surtout d'Allemagne que Desmet recevait ses films italiens [...] Avant 1912, il fit l'acquisition de films produits par l'Itala, non seulement auprès de la Westdeutsche Filmbörse et de la Deutsche Film-Gesellschaft, mais directement auprès du représentant de l'Itala en Allemagne, Otto Schmidt.¹⁴

Comme ailleurs dans le monde, *la Caduta di Troia* remporta un grand succès aux Pays-Bas et Desmet exploita cette production au maximum, à la hauteur de ses talents commerciaux.

[...] *La Caduta di Troia* souleva un grand intérêt et eut une longue durée d'exploitation. Même pendant la guerre le film fut souvent réédité ; en effet, le 7 janvier 1916, tandis que *Cabiria* (Italia, 1914) apparaissait sur tous les écrans néerlandais et que Desmet était en train de lancer dans le circuit un autre film à grand spectacle, *Cajus Julius Caesar* (Cinès, 1914), on annonçait dans le journal *De Bioscoop*-courant une reprise de *la Caduta di Troia*, avec une publicité republiée plusieurs fois jusqu'au jour de la reprise effective du film au White Bioscoop de Gouda.

Étrangement, en septembre de la même année, la maison de distribution Kino de Rotterdam annonçait dans ses listes *Het paard van Troje* [*le Cheval de Troie*], les deux bobines de 600 mètres au total n'étant autres que celles de *la Caduta di Troia*.[...] Mais des faits de ce genre n'étaient pas inhabituels [...] Et il est probable que plusieurs de ces films circulaient aux Pays-Bas sous diverses formes.¹⁵

La copie néerlandaise est, elle aussi, un positif teinté et viré de première génération sur support nitraté et elle conserve la division originale en deux bobines, respectivement de 292 et de 304 mètres. Outre la bonne qualité photographique de cet élément, il faut tout de suite souligner que A est la copie la plus longue recensée jusqu'à présent, avec 596 mètres. Dans les années 1990, il a été tiré de ce film nitraté un inter-négatif « safety », destiné à la conservation.

Par rapport aux précédentes copies analysées, les cartons des intertitres néerlandais de A diffèrent, typographiquement d'abord par la police utilisée (on en recense trois différentes), et ensuite quant au contenu du texte. Tandis que les intertitres des copies anglaises BO et BO¹, outre une police de caractères identique qui prouve leur parenté, correspondent au texte italien du dossier de censure, la copie néerlandaise A, malgré la succession correcte des scènes, a des intertitres qui en font une variante d'édition spécifique. Ils sont en effet

¹⁴ Ivo Blom, *op. cit.*, pp.143-144.

¹⁵ Ivo Blom, « La lungha vicenda... », *op. cit.*, p.53.

beaucoup plus longs, et pour trois ou quatre d'entre eux, c'est leur place même qui change à l'intérieur du film. Enfin, elles introduisent dans l'histoire de nouveaux personnages, tels qu'Ulysse, Agamemnon (frère de Ménélas) et le dieu Zéphyr. Nous avons rapporté plus haut quelques citations concernant le long parcours historique du film aux Pays-Bas, au point qu'il circulait encore certainement en 1916 ; les intertitres de cette copie ne sont probablement pas ceux de la première distribution¹⁶.

Centro sperimentale di Cinematografia, Cineteca Nazionale – Rome

Les deux copies sur support de sécurité acétate, conservées à la Cinémathèque de Rome, sont la propriété de l'AIRSC (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema) et proviennent du fonds Joye.

La collection Joye, aujourd'hui déposée au British Film Institute de Londres, a été découverte par Davide Turconi dans les années 1960, grâce à une confidence du Père Taddei qui lui avait évoqué un dépôt de films anciens en Suisse. Turconi trouva à Zurich un ensemble d'environ 1 500 films remontant à la période située entre 1905 et 1915 : les films que l'abbé Josef Joye projetait à ses élèves de collège¹⁷. Dans la majeure partie des cas, le matériel présentait de bonnes conditions de conservation, mais d'autres titres étaient en train de se dégrader irrémédiablement. Turconi et l'AIRSC firent tout leur possible pour transférer sur des supports de sûreté le plus grand nombre de titres possibles, afin de les préserver, au point que l'opération engloutit la quasi-totalité des contributions financières mises à leur disposition par le Ministère du tourisme et des spectacles d'alors. Quelques années plus tard, le British Film Institute acquérait les films et les transférait dans ses réserves adaptées à la conservation, les sauvant d'une destruction certaine¹⁸.

16 « La pratique du remontage d'un film, rien moins que rare à la fin du muet, était tout à fait courante dans les premières années du siècle [...] Mais cela n'est rien à côté de l'opération chirurgicale que subissait le film quand, plusieurs années après sa première sortie, on avait l'idée de le remettre en circulation. On pensait bien souvent que les intertitres avaient vieilli et c'était peut-être vrai, mais les nouveaux intertitres n'avaient rien à voir, tant du point de vue du style et du contenu que du graphisme, avec ceux que l'on éliminait. » (Paolo Cherchi Usai, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, Turin, Utet, 1991, p.66).

17 L'abbé Josef Joye, père jésuite né à Romont en 1852, mort à Bâle en 1919, croyait fermement au *divertissement* et à l'*instruction* par le cinématographe. Il a laissé « le souvenir d'un prêtre qui avait joué un rôle capital dans l'affirmation de l'identité bâloise et que son activité de formateur avait fait considérer comme un autre don Bosco » (Roland Cosandey, « Le retour de l'Abbé Joye ou la cinémathèque, l'historien et le cinéma communal », *Journal of Film Preservation. Revue de la Fédération internationale des Archives du film*, vol. XXIII, n°49, octobre 1994 ; voir également du même auteur « Le tout petit Joye illustré ou sept stations pour une collection », *Cinémathèque*, n°4, automne 1993, pp.108-114).

18 La chronologie établie par Cosandey dans « Film um 1910 » (*Kintop Schriften 1*, Basel-Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1993), « Von Fundus zur Sammlung – Chronik einer Verwandlung » [Du fonds à la collection — chronique d'une transformation], fait apparaître une connaissance de ce fonds antérieure à l'intervention de Turconi (le Jésuite Stephan Bamberger, rédacteur au *Filmberater* en fait état en 1958), même si l'intervention de ce dernier fut décisive (NdE).

1895 /
n° 49
juin
2006

13

Au cours des années 1960, l'Associazione, en collaboration avec la Cineteca Italiana, prit la précaution, de tirer des duplicata négatifs des copies nitrates teintées et virées, ainsi que des copies positives en noir et blanc. La copie nitrate de *la Caduta di Troia*, avec des *flash titles*¹⁹ en allemand, a donc généré un duplicata négatif (RJ¹) et la copie positive correspondante de 503,4 mètres (RJ).

National Film and Television Archive – British Film Institute (Londres)

Le British Film Institute conserve trois copies du film de Pastrone. La plus ancienne est la copie nitrate provenant de la collection de l'abbé Joye (LJ), « ... conservée et restaurée à Londres depuis 1976 par la National Film and Television Archive (NFTVA) »²⁰. Cette copie positive nitrate de première génération, teintée, virée, avec *flash titles* en allemand, est celle trouvée par Turconi dans les années 1960 et dont sont issues les copies RJ¹ et RJ aujourd'hui déposées à la Cineteca Nazionale de Rome. LJ, cependant, présente des lacunes, surtout au début du film, et de graves erreurs de montage qu'on ne retrouve pas dans le tirage de la copie RJ¹, qui apparaît en comparaison non « corrompue ». La présence de ces erreurs remonte très probablement au moment (non daté) où des photogrammes ont été extraits des copies des films de la Collection Joye pour des raisons inconnues. Le découpage de ces photogrammes explique le montage erroné de séquences entières, car ils prennent place exactement aux endroits où la séquence est montée de manière inversée et même parfois « au hasard ». Parmi ces photogrammes extraits de LJ, et aujourd'hui conservés à la Cineteca de Bologne, se trouvent d'ailleurs les scènes du début dont cette copie est aujourd'hui privée (au contraire de RJ où elles sont présentes).

La restauration des films ne peut pas faire sien le principe de la philologie littéraire qui veut que « l'importance d'une source réside dans son contenu et non dans l'époque qui l'a matériellement restituée »²¹. Dans la restauration des films, l'importance – l'importance *photographique* dirons-nous – réside aussi, voire surtout, dans l'époque où une copie a été réalisée. RJ en effet est beaucoup plus complète que LJ pour les raisons déjà évoquées précédemment, mais photographiquement parlant, plus altérée, ce qui relativise notablement l'intérêt qu'on peut lui porter. Enfin, il est intéressant de noter que LJ contient seulement un seul intertitre *flash* en allemand.

Mais la copie Joye de *la Caduta di Troia* n'est pas la seule conservée à Londres. En 1958 en effet, on a tiré, à partir de deux copies positives différentes teintées sur support nitrate

¹⁹ Texte occupant la place d'une seule image et inséré comme repère temporaire pour le montage de l'intertitre final (NdE).

²⁰ Cosandey, « Le retour... », *op. cit.*, p.46.

²¹ Bruno Ventivogli, Paola Vecchi Galli, *Filologia italiana*, Milano, Mondadori, 2002, p.46.

(a et b), deux contretypes négatifs L¹ (532 mètres) et L² (268 mètres) en indiquant les colorations des scènes et leurs intertitres à la fin de chaque prise de vue – le duplicata négatif étant en noir et blanc. Cette mesure « philologique », caractéristique du National Film and Television Archive, a permis de conserver la mémoire d'informations qui, sinon, auraient disparu au moment du tirage. Les deux copies positives nitrate (a et b), – l'une de première, l'autre de seconde génération – qui ont généré L¹ et L², ont été détruites en 1975-76 en raison de leur état avancé de dégradation. Les deux copies présentaient des intertitres d'époque en anglais, exactement comme BO et BO¹.

Dans les années 1960, on a monté, à partir des copies positives faites d'après L¹ et L², une copie destinée à la projection (L), elle aussi en noir et blanc, qui a d'ailleurs marqué le premier moment de la reconstitution du film.

1895 /

n° 49

juin

2006

15



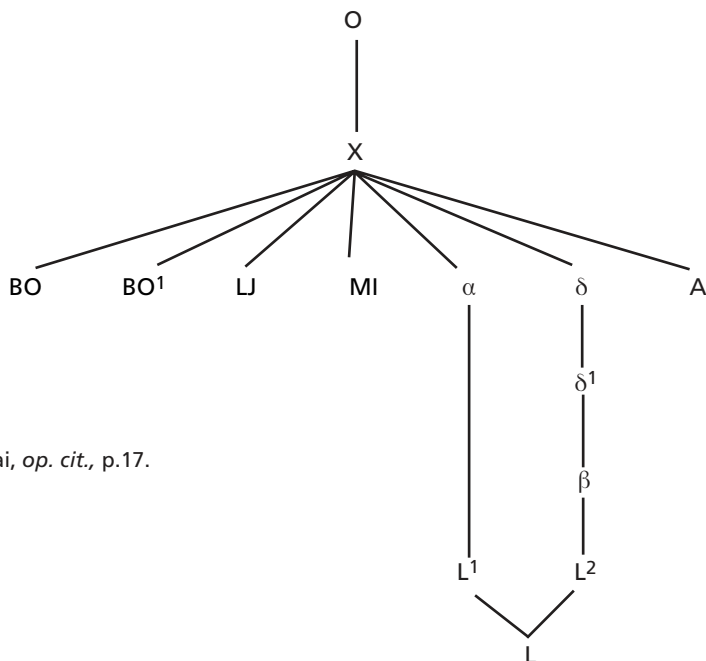
| Sigle | Ville | Archive | Copie | Métrage | Élément | Standard | Support | Note |
|-----------------|-----------|---|---|-----------------------------------|------------|----------------------------------|---------|---|
| A | Amsterdam | Nederlands Filmmuseum | Colorée | 596 avec int. en hollandais | positif | 35 mm | nitrate | fonds Desmet |
| BO | Bologne | Cineteca Bologna | Colorée avec int. en anglais | 482 | positif | 35 mm | nitrate | Collectionneur privé anglais |
| BO ¹ | Bologne | Cineteca – Cineteca Bologna del Friuli | Colorée | 296 | positif | 35 mm avec int. en anglais | nitrate | Provenance : collection Archive Film Agency |
| RJ | Rome | Cineteca Nazionale | N/B . avec int flash en allemand | 514.8 | positif | 35 mm | safety | Provenance : fonds Abbé Joye (propriété AIRSC) |
| RJ ¹ | Rome | Cineteca Nazionale | N/B avec int. flash en allemand | ca. 300 | contretype | 35 mm | safety | Provenance : fonds Abbé Joye (propriété AIRSC) |
| L | Londres | NFVTA | N/B avec int. en anglais | 532 | positif | 35 mm | safety | Constitué par la réunion des deux contretypes L ¹ et L ² |
| L ¹ | Londres | NFTVA | N/B avec int. en anglais | 532 | contretype | 35 mm | safety | tiré du nitrate positif ? |
| L ² | Londres | NFTVA | N/B avec int. en anglais | 267.6 | contretype | 35 mm | safety | tiré du nitrate positif ? |
| LJ | Londres | NFTVA | Un seul int. en allemand | | positif | 35 mm | nitrate | fonds Abbé Joye |
| MI | Milan | Cineteca Italiana | Colorée avec int. en italien | 394 | postifi | 35 mm | nitrate | |

Un négatif unique

Le recensement des copies a permis d'isoler cinq copies nitrates considérées comme des matériaux importants pour la restauration, toutes tirées en 1911 (BO, BO¹, LJ, MI, A), et deux contretypes négatifs (L¹ et L²) tirés à partir de deux copies positives d'époque détruites par la suite.

L'étude et le visionnement approfondis de tous les éléments recensés a démontré qu'à l'origine de toutes ces copies positives se trouvait un négatif caméra unique (X), considéré aujourd'hui comme perdu. La comparaison des matériaux positifs nitrates a également démontré que toutes les copies présentent des teintures identiques (on en a utilisé de quatre types) et des virages (seules deux scènes ont été virées en sépia et présentent des problèmes de dégradation de l'émulsion), comme le tableau l'indique.

En outre, tous les plans présentant les mêmes angles de vues et les mêmes prises de vues, l'isolement de certains défauts identiques a conduit à confirmer encore, s'il en était besoin, l'existence de ce négatif unique. Ils prouvent que « les copies sont très voisines l'une de l'autre. Comment expliquer sinon qu'elles puissent, justement aux mêmes endroits, présenter ensemble une détérioration identique, ou la même erreur ? »²² Avant qu'on ait fait ce constat, il aurait été légitime de penser que le film avait été tourné avec deux ou plusieurs caméras couplées, et donc que plusieurs négatifs différents avaient été montés ensemble, méthode de travail qui « devint pratique courante au cours des années qui suivirent l'invention du cinéma »²³, ou bien qu'on avait choisi différentes prises de vue d'une même scène et qu'on avait monté avec elles plusieurs négatifs.



²² *Ibid*, p. 60.

²³ Paolo Cherchi Usai, *op. cit.*, p.17.

Le défaut le plus significatif, confirmant irréfutablement l'existence d'un négatif unique, se trouve dans l'avant-dernière scène de la première partie, où l'armée de Ménélas cherche à s'emparer de la ville de Troie (scène 12). Le photogramme présente une profonde lacération qui était physiquement présente sur le négatif de première génération. Comme toutes les copies que nous avons recensées présentent cette lacération photographiée sur la pellicule (à l'exception de BO¹ où il manque la première partie) nous pouvons affirmer avec une certitude absolue qu'elles dérivent toutes du même négatif caméra. L'existence d'une copie ne présentant pas cette lacération n'aurait pourtant pas permis d'exclure qu'elle descendît du négatif (cette atteinte au négatif ayant pu intervenir ultérieurement, après le tirage de cette copie positive) puisque seul un défaut « distinctif » [*separativo*]²⁴ exclut catégoriquement une matrice commune.

Une des questions les plus importantes et les plus délicates de la restauration d'un film muet, l'identification du ou des négatifs d'origine, a donc été résolue par l'attribution certaine de toutes les copies retrouvées de *la Caduta di Troia* à un seul négatif caméra. Le défaut flagrant évoqué plus haut, et d'autres encore qui ne seront pas évoqués ici, permettent d'établir de façon assurée notre *stemma codicum*²⁵. Le *stemma codicum* – reconstruit de façon inductive suite aux opérations de *recensio* et *emendatio ope codicum*²⁶ qui met en évidence les niveaux de parenté entre les copies retrouvées – représente la descendance de toute la tradition connue.



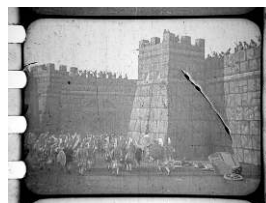
Copy L



Copy BO



Copy A



Copy MI

²⁴ Cf « La maggior parte degli errori congiuntivi non hanno alcun valore separativo, mentre la maggior parte degli errori separativi si possono utilizzare nello stesso tempo come errori congiuntivi » [La plupart des erreurs de rapprochement n'ont aucun valeur séparative, alors que la plupart des erreurs séparatives peuvent être interprétées en même temps comme des erreurs de rapprochement] (Paul Maas dans Armando Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Sansoni, Milano 1995, p. 141).

²⁵ En philologie des textes, tableau généalogique reconstitué dans lequel prennent place les *témoins* (ici les éléments films) recensés (NdE).

²⁶ Correction au moyen des données d'archives (NdT).

Le *locus criticus* le plus important

Après l'aspect « physique » des copies, il est d'autres points encore en suspens, qui concernent l'aspect « textuel » de l'œuvre.

En plus de la scène où nous avons isolé le défaut identique analysé ci-dessus, nous nous heurtons aussi par exemple à un problème quant à l'ordre des intertitres. Cette erreur apparaît sur toutes les copies et concerne trois scènes et les deux intertitres correspondants, à la fin de la première partie.

| n° scène / int. | Scène | description |
|---------------------------|---|--|
| int. 8 | <i>L'assalto di Troia</i> ²⁷ | |
| scène 11 | Plan rapproché int. Jour | À Troie, Hélène et Pâris fêtent leur amour. Arrive un messager qui annonce l'arrivée des soldats de Ménélas à Troie. Tous se mobilisent au palais. Hélène se désespère. |
| scène 12 | Plan large ext. jour | Les soldats de Ménélas veulent prendre d'assaut la ville de Troie, et avec une tour mobile cherchent à franchir les murs, mais sont repoussés et ne réussissent pas à entrer dans la ville. Ils sont contraints de se retirer. |
| int. 9 | | <i>I Troiani respingono L'ultimo assalto dei Greci Priamo e la sua corte ricevono la lieta novella</i> ²⁸ |
| scène 13 | Plan rapproché int. Jour | Hélène et Pâris qui ont assisté depuis le palais à l'affrontement des soldats, exultent devant le retrait de l'armée de Ménélas. |
| Fin de la première partie | | |

²⁷ L'assaut de Troie.

²⁸ Les Troyens repoussent / L'ultime assaut des Grecs / Priam et sa cour reçoivent / la bonne nouvelle.

Aucune des copies recensées et retrouvées ne respecte ce qui dut être l'ordre correct des scènes. Les éléments qui nous sont parvenus se présentent en effet dans l'ordre suivant :

| BO | A | MI | L | RJ |
|--------------|-------------------|--------------|--------------|-------------|
| Intertitre 8 | <i>Intertitre</i> | Intertitre 9 | Intertitre 8 | <i>noir</i> |
| 11 | plan 11 | plan 11 | Intertitre 9 | plan 11 |
| plan 12 | plan 12 | plan 12 | plan 11 | plan 12 |
| Intertitre 9 | plan 13 | plan 12 | plan 13 | plan 13 |
| | | | | |

1895 /
n° 49
juin
2006

20

Excluons d'emblée de nos considérations la copie d'Amsterdam (A) qui présente des intertitres différents et tardifs, de même que la copie RJ qui ne conserve que sept *flash titles* allemands sur un total de dix-sept, et qu'il faut donc considérer comme un élément non fiable. Il nous reste donc à analyser en détail MI, L et BO.

Apparemment, les copies MI et L sont apparentées dans la mesure où, dans l'un et l'autre cas, l'intertitre 9 (« *I Troiani respingono l'ultimo assalto del Greci. Priamo e la sua corte ricevono la lieta novella* ») apparaît avant les plans 11 et 12. Il faut donc se demander s'il existe un lien de parenté entre les deux qui justifie une telle similitude. Fondamentalement, la crédibilité de la copie MI se fonde sur sa confrontation avec le dossier de censure conservé au Museo Nazionale del Cinema, qui comprend tous les intertitres de l'édition italienne²⁹. MI présente une erreur de montage qui commence à la fin de la première bobine et continue jusqu'à la moitié de la seconde partie (plan 20). L'élément L, au contraire, ne comporte pas cette importante erreur de montage. Cette observation initiale devrait exclure toute mise en relation de MI et de L. Rappelons que MI est incomplet et qu'il lui manque un certain nombre de scènes et d'intertitres : parmi eux, l'intertitre 8 et le plan 13.

La copie L représente un premier exemple de travail de reconstitution, effectué à Londres dans les années 1960 (à partir des duplicata négatifs L¹ et L²). Dans L, les intertitres 8 et 9 se succèdent directement sans aucun plan intercalé. Les intertitres sont en anglais, mais correspondent – comme nous l'avons indiqué – à une traduction littérale de l'italien. Or jusque-là dans le film, jamais les intertitres ne s'étaient succédés, et c'est le seul endroit où c'est le cas : pourquoi faire deux intertitres successifs s'ils pouvaient aller ensemble ? En effet, d'autres intertitres présentent un texte bien plus long, si on les compare à ces deux réunis. Voyons un exemple :

²⁹ Il existe une petite différence d'ordre purement grammatical entre ceux-ci et ceux présents dans la copie MI.



| Intertitres n° 8 et 9 copie L | trad. fr | Intertitre n° 9 copie L | trad. fr. |
|---|---|--|--|
| <i>The siege of Troy</i> | Le siège de Troie | <i>The Grecians feign to return to their country. They leave under the wall of Troy, an enormous wooden horse, feigning it to be dedicated to the gods in order to be protected by them during their voyage.</i> | Les Grecs simulent le retour dans leur patrie. Ils ont laissé sous les murs de Troie un gigantesque cheval de bois, feignant de le consacrer aux divinités pour les rendre favorables à leur voyage. |
| <i>The Trojans repel the last assault of the Grecians</i> | Les Troyens repoussent l'ultime assaut des Grecs. | | |
| <i>Priamus and his Court receive the pleasant news.</i> | Priam et sa cour reçoivent la bonne nouvelle. | | |

En outre, le rapprochement des deux intertitres contredit ce qu'on peut appeler les critères internes du texte, autrement dit la succession classique d'un intertitre et d'un plan : l'intertitre annonce le sujet des images qui suivent. Le critère de l'*usus scribendi*³⁰ définit donc la lecture de L comme non naturelle, justement « parce qu'elle ne correspond pas au style et à la pratique linguistique de l'auteur et encore moins [...] à la langue en usage à son époque et dans le pays d'origine de l'écrivain même »³¹. C'est donc la copie BO qui se présente comme le témoignage le plus stable et le plus complet de l'œuvre, malgré l'absence du plan 13 où Hélène et Pâris exultent devant le départ de Troie des soldats de Ménélas. Cette copie est beaucoup plus cohérente par rapport à la structure narrative, mais surtout, elle en respecte les lois internes qui sont violées par L. Dans BO, l'intertitre *The siege of Troy* est suivi par les plans 11 et 12. Cela démontre combien l'étroite collaboration de l'historien du cinéma et du restaurateur s'avère nécessaire. Bien que les deux copies MI et L aient à cet endroit du film la même forme, il a été démontré qu'elles ne sont pas en relation directe. Dans le cas qui nous occupe, nous ne pouvions pas corriger cette erreur d'une manière qui s'imposerait d'elle-même, car nous n'avons pas de référence exacte et que nous avons

³⁰ En philologie des textes, désigne les usages stylistiques propres à une époque, à un auteur, à une école (NdE).

³¹ Armando Balduino, *op.cit.*, p.165.

démontré l'absence de relation. Notre choix a donc été un choix critique, fondé sur notre jugement (*judicium*), et fait avec la plus grande circonspection (*extrema ratio*) ; il est tiré d'une connaissance approfondie du statut linguistique, formel et culturel du « texte » en question, de l'époque où il a été matériellement constitué, et au terme d'une interprétation prenant en compte le style, la langue, le contexte et l'auteur.

La fin du film

La copie néerlandaise possède un plan supplémentaire, celui de la fin. Sur un fond noir se détachent Ménélas en pied, Hélène agenouillée au second plan, et le cadavre de Pâris [...] Ce plan dévie par rapport à la logique du récit, parce que l'histoire s'est achevée dans le plan précédent : là, Pâris est tué, tous les combattants sortent du champ, ne laissant que les cadavres, y compris celui de Pâris, et les colonnes brisées du temple. Le tableau de la copie néerlandaise constitue donc une conclusion ultérieure, une fin qui se redouble elle-même : une fin dans la fin [...] avec ce fond noir typique du cinéma des tous premiers temps : l'abstraction scénique du théâtre, la construction picturale du tableau allégorique, sa non-fonctionnalité dans l'économie du récit sont les indices d'un modèle de communication encore débiteur d'autres traditions artistiques et très incertain quant à ses propres articulations narratives.³²

Au début des années 1990, Silvio Alovio a été le premier à émettre des considérations intéressantes sur la fin du film, sur la base des copies alors connues³³.

Les recherches récentes sur le film et la mise au jour d'autres copies ont permis d'identifier ce dernier plan (27) également sur la copie BO¹ d'origine anglaise, et dans la copie RJ d'origine suisse avec *flash titles* allemands. Mais pourquoi éliminer la dernière scène de la version italienne ? L'unique copie italienne que nous avons (MI) ne comporte pas la scène finale et, dans l'ensemble, comporte de nombreuses lacunes, ainsi que, nous l'avons dit, un montage incorrect. Probablement serait-il plus logique de penser que ce dernier plan, comme le dit Alovio, a été perdu ou bien éliminé lors d'une réédition du film. Nous trouvons-nous en face d'une variante d'auteur, d'une variante d'édition, ou tout simplement d'une lacune ? La recherche effectuée dans des sources *non-film* peut nous venir en aide.

³² Silvio Alovio, « L'Italia Film nei primi anni Dieci : ipotesi per un'analisi stilistica », dans Paolo Bertetto et Gianni Rondolino (dir.), *Cabiria e il suo tempo*, Milano, Il Castoro, 1998, pp. 253-255.

³³ Silvio Alovio, « Copie possibili, spettatori perduti. *La caduta di Troia* di Giovanni Pastrone da Torino all'Olanda : un enigma del 1911 », *Cinema*, n°2, 1993, pp. 15-17.

Dans *la Cinematografia italiana ed estera* il est écrit : « La mort de Pâris rend plus évidente encore l'idée de triomphe du *fatum* qui règne dans toutes les tragédies grecques »³⁴.

Cette information tend à confirmer l'existence de la scène ultime dans la copie italienne, mais elle est insuffisante à elle seule et doit être prise avec précaution. Le dépouillement de magazines étrangers amène d'autres informations. Le *New York Dramatic Mirror* du 19 avril 1911 rapporte ainsi clairement :

Remarquable et d'un grand effet sont les scènes dans le jardin de Ménélas, l'attaque des murailles [...] la vision de l'incendie de la ville depuis la terrasse, et la dernière scène sur la place où Pâris et Ménélas combattent au milieu des flammes et des ruines.

Non seulement il n'est nullement fait état ici de l'emphase de la fin, mais on évoque clairement « la dernière scène sur la place ».

Le *Moving Picture World* affirme lui aussi :

Pâris et Hélène sont endormis. Ils se réveillent. Troie la cité glorieuse est maintenant la proie des flammes. Ils se ruent à l'intérieur du palais. Dans la grande salle à colonnades, ils rencontrent Ménélas et les Grecs. Ménélas tue Pâris et fait conduire Hélène au-dehors. À présent, en regardant en arrière, nous avons la triste vision de la ville ruinée.³⁵

Le magazine anglais *The Kinematograph and Lantern Weekly* termine un article presque entièrement consacré au synopsis du film de la façon suivante :

Pâris est tué, et tandis qu'Hélène se lamente au-dessus de son corps, les hautes colonnes du temple se brisent et le plafond en flammes s'effondre. Cette dernière scène est la digne conclusion d'une production en tous points remarquables, la chute des piliers étant un convaincant morceau de bravoure dans le domaine de la mise en scène.³⁶

On peut penser que le pouvoir hautement spectaculaire des scènes qui précèdent immédiatement la dernière a pu entièrement concentrer l'attention des chroniqueurs de l'époque...

³⁴ *La Cinematografia italiana ed estera*, n°100, 10-20 février 1911.

³⁵ *The Moving Picture World*, 6 mai 1911, p.1005.

³⁶ *The Kinematograph & Lantern Weekly*, 23 février 1911, p.1075.



Pour ce qui est des matériaux dont nous disposons, la scène existe dans les copies BO¹, A, et RJ, tandis qu'elle manque dans BO, MI, et L. Il est donc tout à fait légitime de penser que l'absence de cette dernière scène dans certains copies n'est due ni à la censure, ni à des raisons d'ordre moral mais (peut-être) à des raisons d'ordre esthétique, même si l'hypothèse de l'élimination d'une scène rappelant trop le « cinéma des origines » ne peut être envisagée qu'en ce qui concerne les rééditions du film après 1911. Nous retenons en tout cas comme tout à fait pertinente l'hypothèse selon laquelle les copies distribuées en 1911 possédaient toutes cette scène finale.

1895 /
n° 49
juin
2006

La restauration

L'avantage de pouvoir faire remonter toutes les copies à un négatif unique (X), laisse de grandes marges de choix dans la phase de restauration quant aux éléments à utiliser, sans pour cela déroger à la rigueur méthodologique et critique qui doit toujours motiver ces choix, répondant en particulier, dans notre cas, aux critères de qualité et d'homogénéité photographiques. C'est à ces conditions précises que la qualité photographique doit inspirer les critères de restauration. Celle-ci en effet s'approche selon nous des exigences de ce que Cesare Brandi appelle *l'instance esthétique* dans sa *Teoria del restauro* de l'œuvre d'art :

Si l'état de l'œuvre d'art se révèle tel qu'il exige le sacrifice d'une partie de sa matérialité, le sacrifice ou, en tout cas, l'intervention devra se faire selon les exigences de l'instance esthétique. Cette instance devra, de toute façon, être la première car la singularité de l'œuvre d'art, par rapport aux autres produits de l'homme, ne dépend pas de sa matérialité, ni même de sa double historicité, mais de sa valeur artistique ; une fois celle-ci perdue, il ne reste plus qu'une épave.³⁷

Naturellement la composante photographique n'épuise pas l'instance esthétique du film mais elle en est une dimension essentielle. Si nous tenons à faire prévaloir cette affirmation

37 « Qualora le condizioni dell'opera d'arte si rivelino tali da esigere un sacrificio di una parte di quella sua consistenza materiale, il sacrificio o comunque l'intervento dovrà essere compiuto secondo quello che esige l'istanza estetica. E sarà questa istanza la prima in ogni caso, perché la singolarità dell'opera d'arte rispetto agli altri prodotti umani non dipende dalla sua consistenza materiale e neppure dalla sua duplice storicità, ma dalla sua artisticità, donde, una volta perduta questa, non resta più che un relitto. » (Cesare Brandi, *Teoria del Restauro*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 7-8 (trad. fr. *Théorie de la restauration*, Paris, École nationale du patrimoine, 2001, p. 41 [trad. modifiée]).

c'est parce que, dans le passé surtout mais aujourd'hui encore, la dimension photographique a été sacrifiée au profit non pas de *l'instance historique* mais exclusivement de la composante narrative.

Pour revenir à la restauration, nous avons donc retenu les copies A, BO, BO¹ et MI, cette dernière pour la seule restauration des intertitres, comme nous le verrons. Ces copies, comme notre schéma *stemma codicum* le fait apparaître, jouissent toutes de la même légitimité généalogique puisqu'elles procèdent toutes de la branche X qui est le seul négatif dont nous sommes sûrs. Sans renoncer au critère de la complétude et de l'unité du film, nous avons décidé d'adopter le critère suivant : choisir « le meilleur plan » de chaque copie. Dans ce cas (et comme on l'a expliqué plus haut), « meilleur » désigne la meilleure qualité photographique et le meilleur état de conservation.

Essayons maintenant de mieux expliquer ce point théorique important. Dans notre quête de la meilleure scène à choisir pour la restauration, nous avons toujours cherché, tant que possible, à raisonner en termes de séquences ou de scènes comprises entre deux intertitres (l'intertitre constituant une césure). Dans le cas précis de la restauration de *la Chute de Troie* et d'autres films muets contemporains ou antérieurs, une séquence était souvent constituée d'un plan unique. Dans le film qui nous occupe, nous avons dix cas de séquences d'un seul plan, et sept séquences d'au moins deux plans. Nous avons raisonné en termes de plan unique seulement dans les cas (dix) où un intertitre succède à un seul plan. Dans les séquences constituées de plusieurs scènes (la plus longue en comporte cinq), lorsque les conditions le permettaient, nous avons toujours choisi la même source, ce qui permettait de garantir ce que Brandi appelle l'unité de l'œuvre d'art. Comme nous le voyons dans le tableau établi pour la première partie du film, on a utilisé les copies A et BO, et pour la seconde on a, au contraire, recouru plusieurs fois à la BO¹.

1895 /

n° 49

juin

2006

27

| N° Plan/intert. | Restaurat. | Couleur |
|-----------------|-----------------|-------------------|
| Titre | Reconstitué | Teinture rouge |
| intert. 1 | Reconstitué | Teinture rouge |
| plan 1 | A | Teinture orange |
| intert. 2 | Reconstitué | Teinture rouge |
| plan 2 | A | Virage sepia |
| plan 3 | A | Teinture verte |
| intert. 3 | MI | Teinture rouge |
| plan 4 | A | Teinture orange |
| intert. 4 | MI | Teinture rouge |
| plan 5 | BO | Teinture verte |
| intert. 5 | MI | Teinture rouge |
| plan 6 | BO | Teinture verte |
| plan 7 | BO | Teinture orange |
| intert. 6 | MI | Teinture rouge |
| plan 8 | BO | Teinture verte |
| plan 9 | BO | Teinture orange |
| intert. 7 | MI | Teinture rouge |
| plan 10 | A | Teinture violette |
| intert. 8 | Reconstitué | Teinture rouge |
| plan 11 | A | Teinture orange |
| plan 12 | A | Virage sepia |
| intert. 9 | MI | Teinture rouge |
| plan 13 | A | Teinture orange |
| intert. 10 | Reconstitué | Teinture rouge |
| plan 14 | BO ¹ | Teinture orange |
| intert. 11 | Reconstitué | Teinture rouge |
| plan 15 | BO ¹ | Teinture orange |
| intert. 12 | MI | Teinture rouge |
| plan 16 | BO ¹ | Teinture orange |
| intert. 13 | MI | Teinture rouge |
| plan 17 | BO ¹ | Teinture orange |
| intert. 14 | MI | Teinture rouge |
| plan 18 | BO ¹ | Teinture verte |
| plan 19 | BO ¹ | Teinture violette |
| intert. 15 | MI | Teinture rouge |
| plan 20 | A | Teinture verte |
| intert. 16 | MI | Teinture rouge |
| plan 21 | BO ¹ | Teinture verte |
| plan 22 | BO ¹ | Teinture rouge |
| plan 23 | BO ¹ | Teinture rouge |
| plan 24 | BO ¹ | Teinture rouge |
| plan 25 | BO ¹ | Teinture rouge |
| intert. 17 | MI | Teinture rouge |
| plan 26 | BO ¹ | Teinture rouge |
| plan 27 | BO ¹ | Teinture rouge |

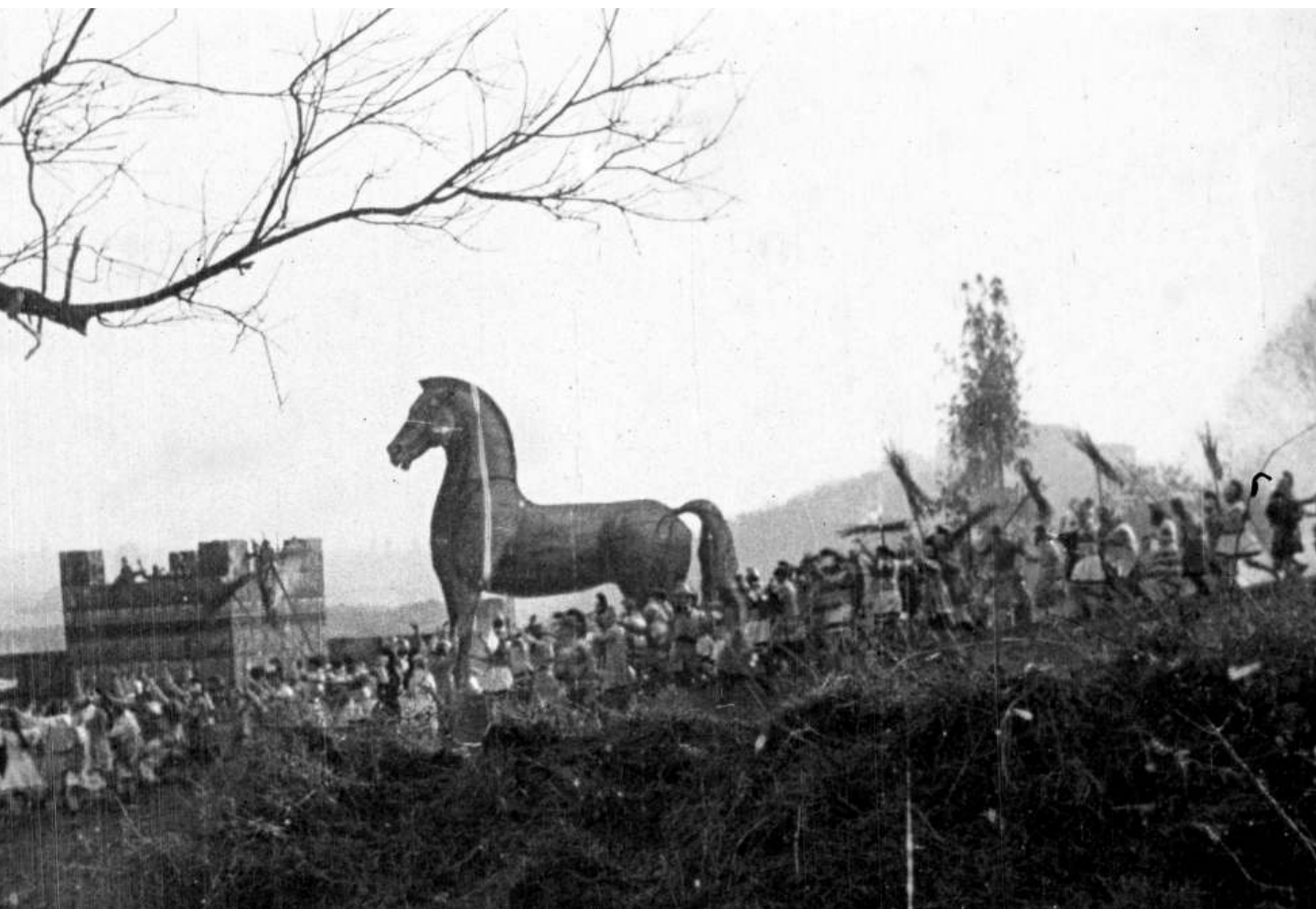
Le choix de la même copie pour la reproduction des plans d'une séquence est dicté par une double exigence : technique et méthodologique. Du point de vue technique, si on substitue des plans isolés prélevés à des éléments différents, ils auront presque toujours une qualité photographique et un état de conservation différents. Cela crée un écart photographique et une différence de qualité entre les images qui peut rarement être gommée totalement. Dans le cas de *la Caduta di Troia*, la différence photographique aurait été très relative puisque les copies utilisées pour la restauration étaient des copies de première génération tirées à partir du même négatif de 1911. Ce qui variait ici était essentiellement l'état de conservation de chacun des éléments. L'autre exigence — d'ordre méthodologique (mais on devrait peut-être dire « éthique ») — nous est à nouveau inspirée de la théorie de la restauration de l'œuvre d'art de Brandi :

La réintégration devra toujours être facilement reconnaissable sans qu'il faille pour cela rompre cette unité que l'on cherche à reconstruire ; donc la réintégration devra être invisible à la distance où l'œuvre d'art doit être regardée mais immédiatement perceptible et sans avoir besoin d'instruments spéciaux, dès que la vision est un peu rapprochée.³⁸

Transposant l'enseignement de Brandi dans le champ de la restauration des films nous pouvons affirmer que la succession de plans extraits de différentes copies compromet justement cette unité possible du film que l'on cherche à rétablir dans la restauration. L'adjonction devient visible et ne fait donc que perturber la perception des images (Brandi l'appelle « un outrage esthétique »). Si, au contraire, on substitue toute la scène ou l'ensemble de la séquence (selon les cas singuliers), le rétablissement de l'unité de l'œuvre n'est pas compromis. La séquence ou la scène sera perçue comme une unité homogène, et la différence existant entre la scène précédente et celle qui a été ajoutée sera perçue minimalement, voire pas du tout.

Mais le problème n'est pas résolu, car, comment fait-on, dans le cas d'un film pour rendre la substitution ou l'adjonction « immédiatement perceptible » à la vision de près ? On n'a pas encore trouvé de réponse définitive à cette exigence, mais la plus logique semble être de les mentionner dans la documentation accompagnant le travail de restauration.

³⁸ *Ibid*, p.17 (trad. fr., *op. cit.*, p. 41).



La reconstitution des intertitres manquants

Le recensement des copies existantes a permis de trouver, comme on l'a dit plus haut, différents éléments comportant les intertitres d'époque en italien, en anglais et en allemand, rédigés directement par l'Itala Film, qui tous, sur ces copies positives de première génération, étaient teintés, de cette teinture rouge typique que l'Itala choisissait le plus souvent pour les intertitres. La restauration et la reconstitution des intertitres italiens de *la Caduta di Troia* ne pouvaient donc que tenir compte de cette observation.

La comparaison avec le dossier de censure qui comprend la liste des intertitres a éliminé tout doute possible quant au contenu de ceux-ci pour la reconstruction de la copie de référence italienne. Les informations qu'il contient ont confirmé ce que nous savions déjà de MI et surtout comblé les vides de la copie. Il manque en effet à la copie milanaise cinq intertitres, outre le *titre* du film, et les intertitres *prima parte*, *fine della prima parte* et *seconda parte*, de même que la mention *fine*.

1895 /
n° 49
juin
2006

31

| Intertitres manquants dans MI | | trad. fr. |
|-------------------------------|---|--|
| Int. 1 | <i>Omero cantai ai Greci le gesta degli eroi alla guerra di Troia.</i> | Homère chante aux Grecs la geste des héros de la guerre de Troie. |
| Int. 2 | <i>Menelao Re di Sparta prende commiato dalla moglie Elena.</i> | Ménélas roi de Sparte prend congé de son épouse Hélène. |
| Int. 8 | <i>L'assedio di Troia.</i> | Le siège de Troie |
| Int. 10 | <i>I Greci simulano il ritorno in patria. Essi lasciano sotto le mura di Troia un enorme cavallo di legno, fingendolo dedicato alle divinità per averle propizie nel viaggio.</i> | Les Grecs simulent le retour dans leur patrie. Ils ont laissé sous les murs de Troie un gigantesque cheval de bois, feignant de le consacrer aux divinités pour les rendre favorables à leur voyage. |
| Int. 11 | <i>I Troiani credono alla partenza definitiva dei Greci.</i> | Les Troyens croient au départ définitif des Grecs. |

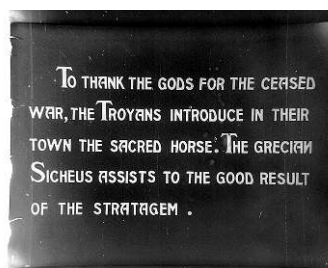
Pour la restauration des intertitres, on a utilisé sur toute leur longueur les douze intertitres présents dans MI et pour les dix restants, on a procédé à leur reconstitution *ex novo*. Le travail de reconstruction s'est fondé, avec les adaptations et changements nécessaires liés aux technologies actuelles, sur le système des caractères mobiles utilisé par l'Itala Film en 1911 – à l'instar de bien d'autres maisons de production³⁹.

On a donc saisi et numérisé, à partir des copies nitrates de *la Caduta di Troia*, tous les intertitres d'époque de l'Itala, en anglais et en italien, de façon à acquérir tout l'alphabet dans cette police d'origine (capitales et bas de casse) et on s'est ensuite attaché à composer le texte des intertitres manquants en le déduisant du dossier d'autorisation.

Connaître le texte ne suffisait cependant pas à savoir comment il était disposé sur le carton. La confrontation des intertitres italiens de MI et des intertitres anglais correspondants amène à constater que la structure du texte à l'intérieur du carton était à peu près la même : le nombre des phrases pour les intertitres respectifs de même que la division en phrases était la même. Les intertitres italiens ont donc été soigneusement reconstitués sur le schéma des intertitres anglais.



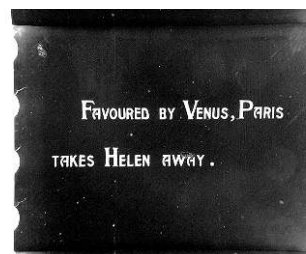
Copy MI



Copy BO¹



Copy MI



Copy BO

³⁹ Giandomenico Zeppa, « Le didascalie nel cinema muto italiano », *tesa di laurea* en filmologie (dir. Michele Canosa), 2002-2003.

Une question restait encore en suspens, le caractère utilisé pour deux intertitres italiens différant de leur pendant anglais : *Gli amori di Paride ed Elena* [Les amours de Pâris et d'Hélène] (intertitre 4) et *La morte di Paride* [La mort de Pâris] (intertitre 17) apparaissent dans la copie italienne MI seulement en capitales, alors que leur pendant anglais utilise le bas de casse.



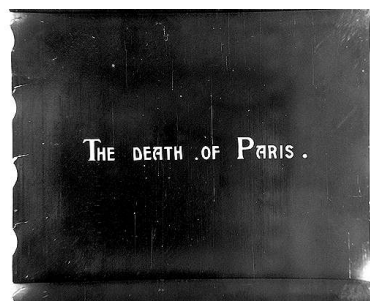
Copy MI



Copy BO



Copy MI



Copy BO<

1895 /
n° 49
juin
2006

33

Il s'agissait donc de comprendre si, parmi les intertitres à reconstruire, il y en avait d'autres à composer uniquement en capitales. Les deux intertitres écrits entièrement en capitales l'ont manifestement été pour mettre en évidence les passages clefs du récit. Selon cette logique, qui nous semble la plus pertinente, sinon la seule, nous avons soutenu que l'intertitre *l'Assedio di Troia* [Le siège de Troie] (int. 8) pourrait être entièrement en capitales. La principale raison à cela étant que dans les revues contemporaines de la réalisation du film, la publicité de celui-ci était aussi faite sous le titre *l'Assiedo di Troia*.

Enfin, c'est à l'occasion de la reconstruction du titre que l'on a débattu des questions les plus intéressantes concernant la reconstruction du film. L'importance qu'eut le film dans le monde entier impliquait de notre point de vue un impact équivalent du carton de titre sur

le plan visuel. Toutes les copies retrouvées avaient certes un carton de titre, mais chacun différait de l'autre, sur le plan de la graphie, de la police, et du cartouche, et aucun d'eux n'était de l'époque.

Le cadre du titre a été déduit par association, après avoir retrouvé deux titres de l'Itala film, l'un antérieur, l'autre postérieur à *la Caduta di Troia*. Le premier est *Comment la gourmandise gâta le Noël de Gribouille* — une copie nitrée déposée aux Archives Françaises du Film par Lobster Films — qui fut distribué entre le 23 et le 24 décembre 1910⁴⁰ et dont le titre utilise les mêmes caractères que ceux des intertitres de *la Caduta di Troia*. Ce dernier, rappelons-le, a été distribué à l'échelle nationale et internationale à partir de la fin du mois de mars 1911. L'hypothèse d'un cadre similaire pour les deux films était aussi séduisante que pertinente, vu l'utilisation des mêmes caractères, et la distribution (et donc la réalisation) rapprochée des films d'André Deed et de Pastrone. Mais nous n'avons pas considéré que nous avions suffisamment de preuves pour accréditer notre hypothèse. Sinon que l'on trouve dans les archives de la Cineteca del Comune di Bologna, une copie de sécurité de la version espagnole d'un film de l'Itala Film daté de 1911, *Una vittima della concorrenza* et dont le titre d'origine est *Una vittima da concorrenza*. Cette copie utilise non seulement les mêmes caractères que les intertitres de notre film, mais encore le même type de cadre que le film *Gribouille*. *Una vittima della concorrenza* fut distribuée pour la première fois entre le 24 novembre et le 1^{er} décembre 1911⁴¹. Le film de Pastrone s'insère donc entre ces deux films qui présentent le même type de cadre, et les mêmes caractères d'intertitres que *la Chute de Troie*. Notre hypothèse par association d'idée étant ainsi confirmée, nous avons reconstruit le titre du film de Pastrone sur leur modèle.

La restauration de *la Caduta di Troia* a été conduite par la Cineteca del Comune de Bologne, le Museo Nazionale del Cinema, et la Cineteca du Frioul dans le laboratoire l'Immagine Ritrovata.

Traduit de l'italien par Chiara Diavolini.

⁴⁰ Les informations concernant la première distribution du film sont tirées de Paolo Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, Torino, Utet, 1986, p.132.

⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

Annexe : Découpage de *la Caduta di Troia*

| N° | Plan | Description |
|-----------------------|----------------|---|
| Plan/ l'intertitre | | |
| Titre | | LA CADUTA DI TROIA PRIMA PARTE |
| intert. 1 | | <i>Omero canta ai Greci le gesta degli eroi alla guerra di Troia</i> |
| plan 1 | C.T. ext. jour | Homère, s'accompagnant d'une lyre chante la Geste des soldats à la guerre de Troie. La foule l'écoute. |
| intert. 2 | | <i>Menelao Re di Sparta, prende commiato dalla moglie Elena</i> |
| plan 2 | C.T. ext. jour | Ménélas et Hélène sont dans le jardin du palais. Le roi de Sparte dit au revoir à sa bien aimée, et, monté sur un char sort de scène suivi d'un bige. Hélène restée seule retourne vers le palais duquel sortent des serviteurs, puis elle sort de scène. |
| plan 3 | C.T. ext. jour | Le char de Ménélas et le bige traversent une allée plantée d'arbres. |
| intert. 3 | | <i>Paride, figlio di Priamo re Di Troia, giunge ambasciatore alla corte di Menelao</i> |
| plan 4 | C.T. int. jour | Hélène est à l'intérieur du palais avec ses servantes. On vient lui annoncer l'arrivée de Pâris. Pâris entre en scène suivi de sa cour. Hélène le reçoit et ils sortent de scène en descendant un escalier. |
| intert. 4 | | <i>Gli amori di Paride ed Elena</i> |
| plan 5 | C.T. ext. jour | Hélène et Pâris sortent dans le jardin du palais. Ils cheminent |

1895 /
n° 49
juin
2006

35

ensemble. Pâris tente d'étreindre Hélène qui le repousse. Au fond un serviteur de Ménélas a suivi toute la scène. Pâris insiste et Hélène semble céder. Ils sortent de scène enlacés.

- | | | |
|-----------|--|--|
| intert. 5 | <i>Favorito da Venere, Paride rapisce Elena</i> | |
| plan 6 | C.T. ext. jour | Hélène et Pâris cheminent ensemble. Survient Vénus, la déesse de l'amour. Hélène s'abandonne aux bras de Pâris. Les deux amoureux et Vénus se dissolvent dans l'image. |
| plan 7 | | Hélène et Pâris sont transportés à Troie sur un immense coquillage. Allongés à l'intérieur, ils se laissent guider par des angelots qui dansent tout autour d'eux. |
| intert. 6 | <i>Il servo reca a Menelao il triste annuncio</i> | |
| plan 8 | C.T. ext. jour | Le serviteur de Ménélas qui a tout vu, traverse sur un bige l'allée plantée d'arbres où Ménélas était passé auparavant. |
| plan 9 | C.T. int. jour | Ménélas prend part à un banquet. Le serviteur arrive, il est annoncé au roi. Le prenant à part, il lui avoue la trahison d'Hélène avec Pâris. Le roi furieux s'en va sur un bige. |
| intert. 7 | <i>Per vendicare l'oltraggio i Greci decidono la guerra contro Troia</i> | |
| plan 10 | C.T. int. jour | Les fidèles de Ménélas attendent leur roi au palais. Ménélas accablé apparaît dans le fond, tous se tournent vers lui, et quand il est près d'eux, l'entourent et l'étreignent. Ils parlent et lèvent les bras au ciel. Ils sortent tous de scène sur la gauche. |
| intert. 8 | <i>L'assedio di Troia</i> | |
| plan 11 | C.T. int. jour | À Troie, Hélène et Pâris fêtent leur amour. Arrive un messager qui annonce l'arrivée des soldats de Ménélas à Troie. Tous se mobilisent au palais. Hélène se désespère. |
| plan 12 | C.L. ext. jour | Les soldats de Ménélas veulent prendre d'assaut la ville de Troie, et avec une tour mobile cherchent à franchir les murs, mais sont repoussés et ne réussissent pas à entrer dans la ville. |

Ils sont contraints de se retirer.

- intert. 9 *I Troiani respingono
L'ultimo assalto dei Greci
Priamo e la sua corte ricevono
la lieta novella*
- plan 13 C.T. int. jour Hélène et Pâris qui ont assisté depuis le palais à l'affrontement
des soldats, exultent devant le retrait de l'armée de Ménélas.

FINE DELLA PRIMA PARTE
PARTE SECONDA

- intert. 10 *I Greci simulano il ritorno
in Patria. Essi lasciano sotto
Le mura di Troia un enorme
cavallo di legno fingendolo
dedicato alle divinità
per averle propizie nel viaggio*
- plan 14 C.T. ext. jour Ménélas ordonne à ses soldats de se retirer. Tous courent vers
la [?], en sortant de la scène à droite et à gauche. Au fond, un
immense cheval.
- intert. 11 *I troiani credono alla
partenza definitiva dei Greci*
- plan 15 C.T. ext. jour À l'intérieur de Troie, près de la porte de la ville, une foule.
Quand la porte s'ouvre, au fond, à l'extérieur, on voit l'im-
mense cheval. La foule sort par la porte.
- intert. 12 *Per ringraziare gli Dei
della cessata guerra, i Troiani
introducono in città il cavallo
Sacro. Il greco Sicheo assiste alla
riuscita dello stratagemma*
- plan 16 C.L. ext. jour Les Troyens conduisent le cheval vers la ville tandis que Sicheo,
un soldat de Ménélas, observe la scène en secret.
- intert. 13 *La mole del cavallo
obbliga i troiani a smantellare
la porta della città*
- plan 17 C.T. ext. jour L'architrave de la porte tombe pour permettre au cheval

1895 /
n° 49
juin
2006

37

d'entrer dans la ville. Une foule enthousiaste accueille le cheval rempli de soldats.

- intert. 14 *Sicheo raggiunge la
flotta greca ancorata alla
foce dello Xanto*
- plan 18 C.T. ext. jour Sicheo se jette dans le fleuve Xantos.
- plan 19 C.T. ext. jour Pendant ce temps les soldats de Ménélas attendent dans leur campement au bord du fleuve Xantos. Sicheo arrive à la nage. Il annonce que le cheval se trouve à l'intérieur de la ville. Le stratagème a réussi. Les soldats sautent dans leurs navires et se préparent à l'attaque en se dirigeant vers Troie.
- intert. 15 *I guerrieri greci, nascosti
Nel ventre del cavallo, incendiano
la città*
- plan 20 C.T. ext. jour Les soldats de Ménélas qui ont attendu la nuit, sortent du cheval.
- intert. 16 *Per la porta smantellata i
Greci irrompono in Troia*
- plan 21 C.T. ext. jour Les soldats de Ménélas entrent dans la ville de Troie par la porte démantelée.
- plan 22 C.T. ext. jour La ville de Troie est en flammes, les soldats se battent, des gens fuient épouvantés.
- plan 23 C.L. ext. jour La ville de Troie brûle.
- plan 24 C.T. int. jour Hélène et Pâris sortent du palais et de là, voient la ville en flammes.
- plan 25 C.T. ext. jour Hélène et Pâris se désespèrent tandis que la ville brûle. Ils cherchent à fuir pour se sauver.
- intert. 17 *La morte di Paride*
- plan 26 C.T. ext. jour Hélène et Pâris sortent du palais et tentent de fuir, mais tout autour d'eux les soldats combattent. Du groupe de soldats surgit Ménélas, qui défie Pâris. Le roi de Sparte le tue, son corps est emporté au loin. Hélène arrive, escortée par les soldats de Ménélas. La ville de Troie est détruite.
- plan 27 C.M. Hélène pleure au-dessus du corps de Pâris tandis que Ménélas la réprimande.